

EL MACROTEXTO POÉTICO: CLAVES PARA SU DETERMINACIÓN METODOLÓGICA

The Poetic Macrotext: A Methodological Concretion

SERGIO ARLANDIS LÓPEZ
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
sergio.arlandis@uv.es

Resumen: toda metodología está llamada a abrir nuevos horizontes de lectura a quienes se acercan a leer poesía con mayor o menor intención analítica. Sin embargo, curiosamente dichos métodos han dejado de lado, en buena parte, a una realidad compositiva altamente demostrada y recurrente: los macrotextos poéticos. Se propone en este breve trabajo dar algunas de las claves metodológicas y terminológicas para analizarlos con cierta atención y profundidad, entendiendo, además, que este tipo de libros abundan en la literatura hispanoamericana a pesar de la escasa atención recibida. Sin la pretensión de querer establecer aquí un corpus poético suficientemente relevante, hemos querido aplicar, de manera orientativa, nuestras indicaciones en el análisis y lectura de un libro del poeta mexicano Jaime Labastida: *Elogio de la luz y de la sombra*.

Palabras clave: macrotexto, factor incidental, isotopías, poesía mexicana

Abstract: Any methodology should open new reading horizons that approach read poetry more or less analytical intention. Nevertheless, these methods have curiously bypassed a highly proven and recurrent compositional reality: the poetic macrotext. It is proposed in this brief work some of the methodological and terminological keys for analysis them with some attention and depth, understanding also that these books dominate American literature despite of they have received little attention. Without claiming to establish here a sufficiently relevant corpus poetic, we wanted to implement, in an indicative way, our indications in the analysis and reading of a Mexican poet Jaime Labastida's book: *Elogio de la luz y de la sombra*.

Keywords: Macrotext, Incidental Event, Isotopy, Mexican Poetry

El concepto de macrotexto poético es, hoy en día, un pequeño “cajón de sastre” terminológico. Una consideración quizá alentada por una sobresaliente carencia de teorización capaz de exceder una aplicación más o menos fructuosa sobre algunos libros de poesía, pero que, sin embargo, acaba obviando la pluralidad de su espectro teórico —tan reducido a sus fórmulas repetidas y poderosamente esquemáticas— y que, por supuesto, mira con suma ignorancia y recelo la amplia gama de vías metodológicas que lo sustenta, atienden e incluso completan. Visto así, y por la necesidad que nos atañe para ir acotando el terreno de estudio, el macrotexto poético es principalmente una unidad semiótica superior al texto poético (Corti, 1976: 145), un “sistema” fuertemente articulado que evidencia los resortes formales que lo configuran como tal: su especial organicidad y cohesión (término que precisaría todo tipo de matices que debemos eludir esta vez) no estaría fundamentada en una simple cadena de continuidad formal sino que, principalmente, dicha distribución “significante” vendría dada por una remarcada “línea de sentido”, evidenciada por la ilación de “correspondencias internas sintagmáticas”. Una definición que Enrico Testa, gran valedor del término, y sobre el que fundamenté años atrás toda una línea de investigación por su originalidad auténtica y validez, apuntaló al afirmar que:

D’altro canto il macrotesto implica i vari testi non come materiale grezzo da costruzione, ma come l’arredo, gli oggetti di una camera, tra i quali è possibile, per il visitatore, tracciare linee e stabilire richiami; i testi diventano nell’implicazione macrotestuale le strade su cui si svolgono, interrompendosi spesso, i significati del libro.

Il macrotesto è esplicazione di sè, perché, per il suo carattere di insieme somma di insieme, costituisce il significato più ampio della raccolta e non la semplice somma dei suoi componente. (1983: 12-13)

Fueron Anton Popovic (1979) y el citado Enrico Testa (1983 y 1984), junto a los estudios de Marcello Pagnini (1980) y Maria Corti (1976) en diferentes momentos, quienes dieron realmente forma teórica a este concepto heredado, en parte, de la escuela semiológica, así como de los más recientes aportes de la tematología y de la mitocrítica. En España tal noción, sin embargo, parece haber quedado reducido a cierta marginalidad dentro de los estudios filológicos —si exceptuamos el brillante trabajo de Tomás Albadalejo (1998) sobre la narrativa contemporánea—, salvo algunas teorías que se apoyan en todas y cada una de las conclusiones que alcanzaron los anteriormente citados, aprovechando el notorio desconocimiento en el país de los estudios referenciados y sin que sus novedades al respecto (que no son muy significativas) hayan llegado a saltar a otros terrenos como la antropología y los modelos rituales o frente a un debate sobre la razón creativa que los articula y que, en cierta medida, clava sus puntos de apoyo en teorías afines al psicoanálisis si atendemos los estudios, por ejemplo, de Ernst Cassirer (1998), que tanta luz han arrojado al respecto. Teorías, en todo caso, que pese a su natural alcurnia novedosa no son capaces de deshacerse de su vetusto color y el rechinar de su oxidada y simplista argumentación teórica que se articula una y otra vez sobre los mismos textos.

No siempre ha existido consenso a la hora de definir el concepto de macrotexto: para Maria Corti y Enrico Testa se aplica a “un libro che rivela alla lettura sia una relazione semántica e strutturale assai stretta tra i suoi componente sia un principio e un fondamento interni” (Testa, 1984: 131). Se enlazaría una primera base de relación (aquella que se establece entre las partes que componen el libro) en cuanto formantes dispositivos— título, lemas, reglas dispositivas, etc.— y una segunda base de esquematización, fundamentada en ejes internos vinculantes, tales como los esquemas tópicos de tradición literaria o las llamadas estructuras míticas (mitemas, mitologemas, etc.), o bajo esquemas altamente simbolizados mediante su combinación numérica. Sobre esto necesariamente volveremos líneas más adelante. En cambio, para Pagnini (1980: 74) sólo hablaríamos de macrotexto a la hora de referirnos a la obra completa del autor, fundamentando su definición en criterios lindantes con las teorías jungianas, que más tardes fueran filtradas por la atenta lectura y aplicación de Charles Mauron (1962). En todo caso, la idea de Pagnini resultará sólo aplicable en aquellos componentes figurativos que, recurrentemente, estructuran, como ejes (lo que lo asocia, sin embargo, a la teoría greimasiana), las obras en conjunto: si bien se seguiría tratando de una unidad semiótica superior al texto, no nos referimos, en verdad, a una evolución o desarrollo, más o menos orgánico, de una trayectoria, sino a la combinación, complementación, amplificación de sentido, simbolización y distribución determinada de un libro de poemas, cuya relación, dentro de la “macroobra” de un autor, sin alardes estilísticos necesariamente, puede o no puede ser relevante o no tener continuidad. Los ejemplos, en este sentido, son cuantiosos.¹

Para Anton Popovic, en cambio, el macrotexto poético se convierte en *metatesto* y este se define como un “metasegno di un’opera già esistente. Si tratta di una specifica classe di testi intenzionali che ‘vivono’ dell’arte ed esprimono il loro ‘rapporto’ con testi precedenti dell’arte. Per il metatesto vale la regola della priorità dell’ontologia testuale sull’ontologia extratestuale” (1979: 527). Así, para Popovic los macrotextos serían aquellos que, dentro de la psique humana, conforman o estructuran el pensamiento en formas preestablecidas, en esquemas altamente significativos no sólo por su capacidad combinativa, sino también por la implicación simbólica que comportan. Por tanto, las “estructuras míticas”, tan estudiadas por Joseph Campbell (1999), Northrop Frye (1992) o Mircea Eliade (2000) serían un claro ejemplo de diseño macrotextual, aunque no el único. Sin duda, la afirmación de Popovic aporta mayor claridad al concepto, pues lo concreta y le otorga una función muy clara:

¹ Sólo para que quede constancia de las fechas frente a otras publicaciones, éste fue el tema principal de mi tesis doctoral, titulada *Macrotexto poético y construcción simbólica (una aproximación a la poesía de Francisco Brines)*, defendida en 2005 en la Universitat de València. El presente artículo parte de muchas de las consideraciones teóricas de entonces y se deshace de aquellas que, con el tiempo, su autor ha visto como erróneas o equívocamente enfocadas. Asimismo, la terminología y la propuesta metodológica han necesitado un importante ejercicio de purgación de todo aquella reduccionista visión al respecto del macrotexto, que es un fenómeno más amplio y complejo que una simple tabla o esquema que se pueda aplicar a unos limitados textos: un conocimiento menos sectario de la literatura pronto revelará la pobreza de este planteamiento que guió (o extravió, no se sabe muy bien) aquellos primeros pasos de la investigación.

estos modelos o diseños inmanentes al texto poético servirían para dotar de mayor coherencia al conjunto del libro y daría cumplida justificación a la distribución de las partes con respecto al modelo seguido. La pregunta sería si, en todo caso, estos esquemas preestablecidos —y que marcan la confección de nuestra creatividad— serían plenamente conscientes en su aplicación o, mejor aun, ¿hasta qué punto seríamos conscientes de tan medida estructuración? E incluso podríamos plantearnos si no existen épocas muy concretas en las que, de manera recurrente, predominan más unos esquemas que otros: por ejemplo, la “caída” (luciferina o no) en el período de posguerra o la “ascensión” en la poesía renacentista. Aunque Testa no se detiene a realizar una mínima definición de estas estructuras antropológicas y psicoliterarias, hemos considerado oportuno, en este caso, avanzar, por nuestra parte, una muy breve tipología al respecto, ya que, mediante la lectura de varios poemarios con base macrotextual, tan sólo hemos detectado, hasta la fecha, estos cuatro tipos de esquema prefijados, aunque la investigación deberá seguir su curso más allá de los mil ochocientos libros de poemas que hemos cotejado para la realización del *corpus* del macrotexto poético. Dentro de ese amplio abanico de posibilidades de la tradición literaria y la cultura, podemos encontrar los siguientes esquemas elementales, sin que ello suponga la etiquetación completa de otros modelos existentes:

- **Estructura tópica o de tradición literaria**, aquellos textos que, partiendo de una larga y plural tradición literaria, se ajustan a unos principios organizativos y a unas constantes temáticas y estructurales que los identifican precisamente como tradicionales. Por ejemplo, tenemos todos aquellos libros que se adecuan al esquema del “Cancionero petrarquesco”. En este caso, como afirma Anton Popovic (justificando excesivamente su teoría), la “formazione della tradizione e la sua poiezione si realizzano anche quando un autore vuole essere indipendente da essa. In rapporto alla tradizione, ogni strategia di un autore è un’operazione metatestuale su un piano superiore” (1979: 536).
- **Estructura mítica del héroe**, que quizá sea la más empleada dentro de la tradición literaria, y que se ajusta o responde al esquema fijado por Joseph Campbell (1999) en torno al “monomito”, a pesar de que admite variaciones internas de toda índole. Suele aplicarse en textos de cierto signo indagador en la conciencia interior del ser humano, en la búsqueda de sentido en la vida, la vida como viaje (Mariño y Oliva, 2004), el regreso, el descenso, etc. Muchas de estas obras podrían clasificarse como de “iniciación” hacia el conocimiento de sí mismo y del mundo.
- **Estructura ritual**, se trataría de aquella que adopta un esquema afín a ciertos rituales o celebraciones religiosas y que, en algunos casos, atiende también, como rito, a la exaltación de los diferentes ámbitos mágicos de revelación. Afirma Rodrigo Díaz Cruz (1998: 9-19) que la palabra “ritual” suscita, en su uso cotidiano, al menos dos sentidos recurrentes: por un lado, la imagen de la reiteración obstinada de

ciertos actos (algunos de ellos privados) ejecutados con formas y en tiempos y lugares ya precisados con anticipación, apelando a una rutina anodina, o a un simple gesto, casi mecánico y convencionalizado. Por otro, en cambio, la gozosa —y extra-ordinaria— imagen ceremonial donde se establece algún tipo de comunicación con seres trascendentales, y que nos remiten a una práctica ancestral (y por ello respetada) que se actualiza sólo en parte (Díaz Cruz, 1998: 9). Previamente, Mircea Eliade los había unificado entendiendo el ritual como “punto de unión o de encuentro” con ese orden *ab origine* previo a la escisión trágica de la existencia, de tal modo que la religiosidad, por así decirlo, de esta experiencia se debe al hecho de que se reactualizan acontecimientos “fabulosos, exaltantes, significativos; se asiste de nuevo a las obras creadoras de los seres sobrenaturales y se deja de existir en el mundo de todos los días y se penetra en un *mundo transfigurado*, auroral, impregnado de la *presencia de seres sobrenaturales*. No se trata de una conmemoración de los acontecimientos míticos, sino de su *reiteración*” (Eliade, 1999: 25). Idea —esta última— que resultará clave en la confección de un macrotexto poético.

- **Estructura temporal (cosmogonía)**, que trataría de recrear temporalmente la creación del mundo y del universo en cuanto obra; es decir, no en su transformación final, sino en su proceso mismo de transformación. Como recuerda Mircea Eliade, el mito cosmogónico sirve de modelo arquetípico “para todas las *creaciones*, cualquiera que sea el plano en que tengan lugar: biológico, psicológico, espiritual. La función principal del mito es fijar los modelos ejemplares de todos los ritos y de todas las acciones humanas significativas” (2000: 575). Por tanto ese “modelo” siempre se reitera en la creación de “algo” (sea animado o inanimado); pero Eliade entiende que aquella creación de un ámbito mágico-religioso en un espacio profano (sea cual sea su creencia) es, además, arquetipo de todo un conjunto de mitos y de sistemas rituales y es esto lo que determina, en sí, la imagen mítica, es decir, su trascendencia como signo ejemplar. Bajo esta consideración el propio Eliade acabaría entendiendo —y no somos del todo ajenos a su conclusión final— que “participan todos [las estructuras simbólicas] del mito cosmogónico, aunque en más de un caso no se trate de *mitos* propiamente dichos, sino de rituales o de *signos*» (2000: 578), de ahí la estrecha vinculación que se evidencia en los modelos propuestos aquí. Pero la reversibilidad, uno de los factores que para Eliade constituye el mito cosmogónico, no se da, por ejemplo, en la “estructura mítica del héroe”, ya que el cambio de identidad se considera simbólicamente un camino sin retorno, pues el héroe ya no vuelve ni volverá a ser el mismo: su transformación no se ajusta al cambio cíclico.
- **Estructura en proceso**: atiende a esquemas propios de lo que hoy conocemos como “metapoesía”, pues reproduce el proceso de construcción del poema o del libro en cuanto nueva e irreversible

creación y en cuanto aventura cognitiva de un orden no espacial ni temporal, sino egotivo, pues la aventura discurre sólo en el individuo y en la revelación que ese proceso le ofrece.

Al margen, pues, de estos modelos deberíamos dejar para próximos estudios que permitan una aproximación más densa toda la teoría de la “herida trágica” como *leit motiv* de la creación humana y de las formas simbólicas que la sustentan, como han venido especificando, a lo largo de una dilatada lista, autores como Creuzer, Nietzsche, Cassirer, Heidegger, Gadamer, Jung, Campbell, Durand, y más recientemente Lancers, Garagalza y Ortiz-Osés, entre muchos otros. Del mismo modo, podríamos detenernos en la armoniosa “rueda” estoica, cuya quiebra sistemática por algún elemento epicureísta (la mirada, el deseo, la tentación, etc.) y el intento progresivo por restituir dicha armonía (cuya única salida parece resultar el matrimonio) da paso a la esquematización de buena parte de la comedia barroca española. Con ello sólo buscamos hacer hincapié en un hecho que la crítica literaria no puede dejar de lado: la existencia de modelos estructurales y estructurantes de ciertos poemarios en este caso, a veces ajustados a modelos preestablecidos, como señala Popovic, y otras veces a modelos más abiertos a la singularidad creadora del autor, pero ajustados a unos parámetros más o menos estables, como apunta Testa, que nos ayudan a determinar cuándo estamos, o no, ante un macrotexto poético y los valores derivados de ello. Por otro lado, entiende Enrico Testa que el macrotexto se define, en verdad, por tender unas líneas remarcadoras (como si fuera el objetivo de una cámara cinematográfica) que encuadran el propio texto que es, a fin de cuentas, el que realmente posee el principal sentido del poema, ya que el resorte del macrotexto sólo sería —como dijimos— unas simples líneas divisorias sin valor previo alguno. Pero esto puede hacernos llegar al error de su valoración como una suma sin más de constituyentes o formantes textuales que quizá sonara más a simple artificio que a un elemento determinante y fundamental en la confección y potenciación de un significado poético de gran intensidad emocional. Frente a ello Enrico Testa alega que el macrotexto constituye el significado más amplio de la colección de textos y que, por este motivo, no podemos entender como tal la suma, sin más, de los componentes, ya que no es la adición lo que les caracteriza, sino la “integración” que, en una sustancial dinamicidad de los propósitos y de las relaciones “istituici all’interno del libro una progressione, la quale, di poesia in poesia, subisce e suggerisce modificazioni e ristrutturazioni” (Testa, 1984: 132). Por tanto, la organización de un macrotexto se fundamentará sobre su coherencia interna pese a ser un elemento externo, lo que equivaldrá a entenderlo como la mayor organización del significado global del libro (condensación) y, en consecuencia, de su comprensión final como conjunto.²

² Susana Reisz de Rivarola (1989: 215 y ss.) ha abordado algunos de los principales mecanismos (siempre entendidos como válidos para la confección de una posible definición del macrotexto poético) que aseguran esta propiedad (“la coherencia”) del texto y cómo el criterio literario puede liberar al texto poético (*dictum*) de las constricciones vigentes en la comunicación cotidiana, formalizando así otros tipos de coherencia que serían, en este caso, propios de su concreto “sistema”. De las conclusiones de su estudio destacamos dos aspectos

Ahora bien, la coherencia de un texto narrativo no tiene por qué ser exactamente igual a la coherencia de la lírica, por eso, Enrico Testa cree conveniente ofrecer una definición de coherencia más allá de la formulada por Teun A. van Dijk (1980) o Wolfgang Dressler (1974), entre otros, basándose, esta vez, en las siguientes valoraciones de M. E. Conte: “la connessione delle parti di un tutto, la cohesione semantica e/o pragmatica, l’integrarsi in testo di più enunciati e/o di più enunciazioni” (1980: 136). La coherencia, pues, como factor indispensable y necesario de la textualidad, así que resulta casi inherente ya al sistema literario ese factor “coherente”, aunque no lo sea realmente, pues estaríamos hablando siempre de una lógica del texto que, en algunos casos (y sobre todo en la lírica frente al relato), parece no acoplarse por completo, pese a que siempre haya ese mínimo componente de “textualidad” (Testa, 1984: 132-133). Los elementos que posibilitarán la propia coherencia de un texto serán, a la postre, los “conectores” y, por tanto, el análisis de un macrotexto deberá hacer especial hincapié en la localización de estos elementos, llamémoslos “funcionales”.

No obstante la coherencia macrotextual, según la concibe Testa, vendría motivada por dos aspectos: a) coherencia semántica de los textos del libro; b) coherencia de los rasgos redundantes y de los “regresos” semánticos,

que, en mayor medida, nos resultan hábiles para una delimitación del concepto de macrotexto conforme a nuestra orientación: 1) La conexión es la interdependencia semántica de las frases por parejas, mediante uso de “conectivos”; así, dos proposiciones serían conectables con un conectivo cuando denotaran hechos relacionados en el mismo mundo posible o en mundos accesibles o relacionados. 2) Podemos determinar que un discurso siempre es “acerca de”, lo que nos lleva a la consideración de un tema o temas principales, entendiéndose como “tópico de discurso o macroestructura semántica” que, para van Dijk sería “una proposición vinculada por el conjunto unido de proposiciones expresadas por la secuencia” (1980: 203), de modo que la presencia de un “tópico de discurso” (o de varios alternativos) es lo que asegura la coherencia global de una secuencia de frases y, en sentido más amplio, de un texto encadenado: “las frases no se interpretan en modelos aislados, sino en relación con la interpretación de frases relacionados en modelos relacionales” (Dijk, 1980: 151). Un factor que, no olvidemos, trató de abolir por ejemplo el surrealismo con la noción de “escritura automática”, pero que, sin embargo, no dejó de ser un propósito de dinamitar la norma causal del texto que no llegó, salvo en muy contadas excepciones, a llevarse a cabo, pues como apunta Reisz de Rivarola (1989: 217), es ésta —la coherencia— una “condición mínima indispensable para la aceptabilidad de un texto” y, en este sentido, los mismos textos surrealistas acabaron ciñéndose a un mínimo de coherencia conectiva (basada en la recuperación imaginativa, en la reconstrucción simbólica de ciertos arquetipos, etc.), si bien de un orden estrictamente poético, no carente de un mínimo de reglamentaciones internas propias de su particular sistema como índice de inteligibilidad.

Esta coherencia lineal, no obstante, no deja de ser un factor propio del discurso o habla natural, pero en la poesía contemporánea suelen encontrarse secuencias de oraciones no conectadas o sólo parcialmente conectadas formando por ejemplo un verso, pero a las que se les puede atribuir cierto talante unitivo, cohesionado a través de una modulación de muy diversa índole. Sin embargo, como señala Reisz de Rivarola, también en poesía pueden darse discursos poéticos localmente conectados por recurrencias léxicas o de otro tipo y carentes, no obstante, de un “tópico de discurso” capaz de abarcar el conjunto. Aunque, desde nuestra perspectiva, ¿estas “recurrencias” no serían otro tipo de conectores discursivos? ¿no es la propia visión de conjunto la que determina cuáles son dichas “recurrencias”? Creemos que el problema estriba entre la noción de estructura (reglamentación de un sistema que permite una variabilidad de combinación entre sus componentes) y la linealidad del discurso textual, visto este último desde su causalidad conectiva, cuando, precisamente el lenguaje poético se puede regir por unos índices de cohesión muy variados e igualmente válidos, como el fónico, el pragmático, etc.

entendiendo estos como correspondencias justificadas por el intercambio de información y sentido. Una vez establecidas estas dos categorías de la unidad “textualizada” resultaría equivocado pensar que esa coherencia semántica hubiera agotado por entero las posibilidades cohesivas del texto (macrotexto) poético: esto, en todo caso, sólo apuntaría a una lectura más, con un fundamento determinado por una combinación semántico-formal que, por otra parte, no siempre se determina como la máxima exposición de las características del texto: es más, baste situarse frente a un texto propio del movimiento de estirpe simbolista para detectar que sus lecturas serían, a un mismo tiempo, muchas y simultáneas (polisémicas) debido, precisamente, a esa “tensión discrepante” entre la abstracción del contenido (vago y difuso en su representación) y el pulido cuidado de la forma. Pero además, pese a la localización de esos relevantes elementos estructurantes o “factores incidenciales” que más tarde definiremos, no estaríamos cerrando la posibilidad, más que segura, de seguir estableciendo nexos de unión entre las partes del macrotexto. En definitiva, Enrico Testa no diferiría demasiado de esa concepción de la obra literaria como totalidad y como sintonía de varios niveles estructurales que son los que nos hacen reconocer un texto como literario o no, aunque siempre se haya defendido el carácter azaroso de tal condición (García Berrio, 1994: 89), al igual que nos ayuda a comprender los grados de “textualidad” que existen dentro del correcto uso del lenguaje. El macrotexto sería, así, la síntesis del *continuum* de relaciones textuales operantes vistas desde su coherencia e interdependencia de sentido:

Un modello della coerenza del macrotesto poetico sarà un modello della coerenza strutturale e funzionale e mirerà a ricostruire gli elementi coesivi e le loro relazioni, integrando in sé i dati della coerenza semantica, in un nexo imprescindibile senso = relazioni tematiche. Questo comporta la considerazione di una serie particolare di fenomeni testuali che adempiono al compito di distribuire e canalizzare l'informazione del libro secondo un piano che spesso fa corpo unico con le dominanti tematiche. (Testa, 1984: 137)

Precisamente el gran valor exegético de su propuesta terminológica resultaba de esa remarcación de los “elementos cohesivos” que eran el principal fundamento de la configuración macrotextual de un libro. Basándose, en definitiva, en las teorías de Greimas³ (1971), Testa propuso cuatro guías de asedio crítico sobre

³ El propio Greimas (1973: 222) entendió por isotopía un haz de categorías semánticas redundantes, subyacentes al discurso considerado en tanto conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible una lectura uniforme del texto: en este sentido, la isotopía no es un “algo” que se aplica, sino que es la explicación de ese “algo” aplicado. No hemos de olvidar que Greimas había remarcado, dentro del gesto crítico, dos niveles jerarquizados: primero, acceder a las estructuras narrativas (nivel inmanente), es decir, generales; y segundo, analizar las estructuras lingüísticas (nivel aparente) a través de las cuales se acabaría plasmando el nivel inmanente.

Desde el plano del significado, un texto es, de por sí, plurisotópico ya que está sometido a diferentes niveles de codificación que, al entrecruzarse, determinan lexemas polisémicos y “distorsiones textuales” (Marchese y Forradellas, 2000: 223-224). Así, los fenómenos de connotación dependerán de la plurisotopía del discurso literario que se sirve, a su

las cuales se debería dirigir el posterior análisis de un libro de poemas como macrotexto poético:

- **Isotopía semántica:** un único tema o, acaso, uno especialmente dominante.
- **Isotopía temporal y espacial:** que marca un desarrollo y continuidad simbólicos. Hay que entender qué parte de la interpretación que se hizo de la teoría aristotélica, aplicada al teatro, y las supuestas tres unidades fusionan la isotopía semántica con la temporal y espacial.
- **Isotopía de la persona:** continuidad de la representación temporal, con ciertos signos de protagonización recurrentes y expuestos a variación en matices que remarquen dicha evolución. Es aquí donde la teoría de Pagnini, por ejemplo, adquiere cierto eco.
- **Isotopía del sentido:** que precisa de una evolución interna, y que, en su interpretación, enlazaría con los esquemas tópicos de la tradición literaria y cultural y, por tanto, con la propuesta de Popovic.

En segundo lugar, como si de un segundo nivel se tratase, tendríamos aquellos componentes propios de la disposición del texto que serían elementos con un matiz más formal. Encontramos, pues, los “formantes dispositivos” propios de la organicidad externa (el diseño) de tal modo que existirá, al final, una recurrencia temática potenciada a través de un equilibrio estructural, formando, así, un solo organismo cuya dinámica interior fuera perceptible en la lectura y diera, nuevamente, sentido de unidad, de correspondencia interna entre los componentes. Dentro de estos formantes dispositivos estarían, a juicio del propio Testa —aunque valiéndose, a su vez, de los estudios de B. Hernstein Smith [1968]—, los siguientes:

- a) **Señales de inicio y de final:** prototipo de esquema cerrado que, apoyándose en la valoración funcional de un elemento que inaugure el peculiar mundo poético del libro y otro que, por otro lado, lo cierre para dar así buena cuenta del progreso interior: “Si potrebbe quindi affermare

vez, de un sistema denotativo como isotopía básica sobre la que elabora el sistema de connotaciones, distinto de aquél. De este modo, una lectura correcta deberá construir los modelos de varias isotopías paralelas que caracterizan al texto bien en el plano del contenido (isotopías semánticas) o bien en el plano de la expresión —isotopías fonoprosódicas— (Greimas, 1971: 9). Por tanto, el gran logro de Greimas fue el de unificar la Lingüística Estructural con la Semántica. No obstante, entendemos que la isotopía es, por lo general, un eje o vector de cualquier nivel, no sólo semántico, sino también pragmático, morfológico, fónico, sintáctico, de la articulación propia de la cohesión de un texto. En cierto modo, el concepto de isotopía venía a corroborar el planteamiento lotmaniano de jerarquías internas de dependencias (Lotman, 1988: 73 y ss.), de tal modo que ésta trataría, precisamente, de mostrar el texto como la constitución de un conjunto jerárquico de significaciones favoreciendo, así, la unidad y coherencia del texto (Greimas, 1971: 105 y ss). Y es éste, en consecuencia, el valor más destacado por nuestra parte que, si bien no es el único, sirve para esbozar los ejes relacionales del texto poético.

che il segnale d'inizio adempie ad una funzione non solo vocativa ma anche pre-informativa e cataforica", mientras que la señal de cierre "è, invece, anafórica: rinvia ai testi precedenti, completando l'immagine che ci siamo nel corso della lettura" (Testa, 1984: 145). Son formantes que, sin duda, potencian la coherencia interna del texto y le dan un primer marco estructural o esquema al conjunto del libro que quedaría enmarcado bien de un modo explícito en la estructura externa, o bien más implícitamente en una estructura interna basada en las correspondencias de sentido y en el desarrollo interior del libro.

b) El título: a partir de la descripción del propio título dentro de esa coherencia semántica a través de la disposición formal, tendríamos hasta tres elementos a analizar y relacionar:

- b.1.) El título de la obra en conjunto: que ha de demostrar, en el mejor de los casos, la línea temática principal del libro.
- b.2.) El título de las diferentes partes que componen la obra: y éstos, a su vez, confrontarlos (sistema de relaciones) no sólo con los propios poemas que conforman la parte en cuestión, sino también con el resto de títulos propios de otras partes, para testificar, finalmente, si de esa confrontación se advierte algún tipo de relación explícita o implícita que dé noción de progreso interior o evolución.
- b.3.) El título de los poemas: nuevamente se repetiría el caso anterior, ya que, primero, contrastaríamos el título con el texto en sí, para, posteriormente, establecer las posibles vinculaciones (complementación semántica) con el resto de títulos que componen las partes, y así progresivamente.

c) División interna: es el factor principal para revelar que un texto poético es, ante todo, un artificio, una composición creada bajo una intencionalidad no sólo emotiva, sino también creativa y formal.⁴ En tanto distribución de los poemas dentro de un todo coordinado, podemos encontrarnos dos tipos de construcciones: las de cierta tradición literaria (esquemas dados de antemano) y las más personales que estarían, por otro lado, a expensas de esa voluntad encubridora y artificiosa del autor. No obstante, suelen coincidir, sobre esta base, los esquemas simétricos y los asimétricos respectivamente, ya que, en numerosos casos —pese a la medida distribución de los textos— estos no están dispuestos

⁴ Se aprecia, a tenor de esta afirmación, la vinculación de Enrico Testa (que nos ha servido, desde el principio, como eje relevante en nuestro estudio del macrotexto) con la crítica literaria de inspiración semiológica que considera el texto como productividad signica, en tanto una operación escritural de distintos niveles, incluso inconscientes, pero de una fuerte carga creativa del autor, siempre en base a una intención de comunicar, ya inherente a todo signo: la escritura es, en este sentido, un peculiar uso del código lingüístico (Reis, 1981: 266), más allá de toda definición sobre qué es y qué no es el hecho literario y, en consecuencia, la Literatura.

de un modo encuadrable explícitamente simétrico, sino que, por el contrario, no existe entre ellos este tipo de interrelación y, en consecuencia, el esquema —sin dejar de presentar una reseñable organicidad— se muestra asimétrico. Aún así, la división interna del texto “è usato per dare un aspetto di coesione a quanto ne è privo” (Testa, 1984: 147), sea o no con base simétrica.

d) La poesía de la poética: sería, por decirlo de algún modo, el poema- referente (frecuentemente céntrico) que indica la intencionalidad del texto o las líneas generales y sintéticas del “arte poético” defendido por el autor, “ci informano sui suoi fondamenti nodi tematici e ci istruiscono alla decodifica [...] Non sempre l’attestazione di poetica di un macrotesto si coagula in una sola poesia; spesso si disemina in varie liriche. In questo caso le enunciazioni programmatiche si distribuiscono in segnali esplicativi sparsi nel corso del libro” (Testa, 1984: 147). Sin embargo, no es requisito imprescindible dentro del esquema estructural del macrotexto y su presencia suele deberse a un ejercicio de autoafirmación creadora.

e) Referencia a la estructura tópica (literaria y/o antropológica): aquí entrarían los esquemas fijados y arquetípicos heredaros (y desarrollados) de la tópica literaria y serían, como dijimos, modelos ya establecidos (con unos indicadores y unas partes muy determinadas por la tradición cultural y por los estudios propios a la antropología) que sirven de base o soporte principal del macrotexto en su nivel, también, simbólico; de tal modo que no sólo los formantes dispositivos y las isotopía semánticas obtendrían, de por sí (y a tenor de su interrelación), un sentido unitario, sino que, además, mediante la reformulación de algunos esquemas tan significativos (y basados en la recurrencia, con escasas excepciones en lo contrario) de su estructura, la organización del texto ganaría “otros” valores de sentido y significación propios de estos esquemas. Enrico Testa pone como ejemplo la estructura del *Canzoniere* petrarquesco como base de “la propria strutturazione interna dalle precedenti tradizioni didattica e narrativa a traer da esse una ragione della sua compatta testualità. I modelli extrapoetici entrano, quindi, in gioco nella formazione di un organismo macrotestuale come dei generatori di coesione” (1984: 148) enlazando, con ello, con aquella anterior referencia de Popovic y su término *metatesto*. Por tanto, estos modelos o diseños no inmanentes al texto poético servirían para dotar de mayor coherencia (según la determinada como propia de estos esquemas) al conjunto del libro y daría cumplida justificación a la distribución de las partes con respecto al modelo seguido.

Ciertamente pensamos que una atenta mirada a la configuración de los libros arrojaría nuevas vías de investigación crítica para confeccionar una panorámica más amplia y enriquecida de la poesía en general y de la escrita en Latinoamérica y España en particular. Porque cabría mencionar otros muchos

textos —referentes de la poesía contemporánea— como *Himnos en la noche* (1797) de Novalis, *La flores del mal* (1857) de Baudelaire, los *Cantos de Maldoror* (1869) de Isidore Ducasse (Lautréamont), *La siesta de un fauno* (1876) de Stéphane Mallarmé o la *Iluminaciones* (1886) de Rimbaud, como destacados iniciadores de esta tendencia creativo-dispositiva del libro de poemas, porque son ejemplos de que el macrotexto es, con relativa importancia, un factor destacado de sus respectivas poéticas, y como tal no puede seguir quedando en un segundo plano del análisis crítico, más allá de la particularidad de confeccionar su estudio preliminar a una edición crítica de base filológico-humanística. Ahora bien es cierto que han tenido más suerte aquellas obras que, desde la propia voluntad del poeta, han confeccionado un todo con el resto de la producción lírica conformando una coherente trayectoria poética entendida como “macroobra”, en el sentido que lo entendió Marcello Pagnini (1980: 74).

En definitiva, estos serían, pues, los rasgos más importantes a resaltar en el análisis de una obra como macrotexto. Sin embargo, ello no significa que deban cumplirse todos al pie de la letra, más bien son indicaciones que se hacen al crítico como guía en su interpretación de un libro como macrotexto poético: ello implica que no todos los resultados son satisfactorios o señeros, ya que un libro puede estar configurado sobre una coherencia semántica muy clara (lo cual ya le concede cierta categoría macrotextual) y, en cambio, no presentar formantes dispositivos tan definidos como un poema de apertura y otro de cierre, o una determinada y concreta distribución.

También puede darse el caso de que una de las partes de un libro no presente, en su nivel interno, una relación de dependencia sólida, sino más bien algunas notas de continuidad tales como la “isotopía de persona” en términos greimasianos, o la complementación del progreso de sentido: su importancia estribaría en su vinculación con todo el poemario, pues esta parte puede tener una “función” concreta (epílogo, prólogo, síntesis, digresión temporal, etc.) en relación con el resto de las otras partes, y así relegaría la aparente ruptura interna a un segundo plano frente a su fehaciente importancia “externa” como pieza del conjunto. En todo caso, son peculiaridades que demuestran la amplia variedad que el macrotexto poético tiene como elemento de profunda poeticidad (¿“literariedad”?), no sólo como marco formal, sino también, y sobre todo, como condimento indispensable del sentido y de la significación de un texto poético.

En lo que a nuestro estudio concierne cabe apuntar, en síntesis, que el orden de un texto —entendido ya como armónica sintaxis entre los constituyentes mayores de la estructura externa— en el que se colocan y distribuyen los argumentos o partes del poemario puede establecer y manifestar una “gradación de relevancia” (voluntad artística) que, en todo caso, siempre debería de ser susceptible de una mayor atención crítica al considerarse un elemento clave y cohesionador entre el plano de la forma y del contenido. O mejor aun: “podría” serlo. Esta gradación de relevancia podemos entenderla como un indicador semántico-formal o “factor incidencial”, según nuestra propuesta (Arlandis, 2015) ya que indica, con mayor nivel que otras partes del texto, esa armonía entre los planos formales y semánticos: sería —haciendo una

sutil comparativa— la arteria donde tanto el haz como el envés neutralizarían sus conceptuales distinciones y justificarían sus correspondencias recíprocas. Por ejemplo, un “factor incidencial” en un texto poético podría ser un determinado poema realizando funciones de “prólogo”, de “poética”, o de “cierre”; o si, dentro del diseño macrotextual del libro, este poema ocupa un lugar céntrico no sólo numéricamente, sino también en cuanto a los factores tratados en su interior (eje temático, definición de una causa relevante, etc.). Sería, en todo caso, acoplar el concepto que hemos propuesto, “factor incidencial”, al propio concepto de “elementos estructurales” o “cohesivos” tal y como lo entiende Enrico Testa. Son, en este sentido, constituyentes que jerárquicamente copan los puestos de mayor relevancia para el crítico dentro de la estructura general del libro y en su análisis. Recientemente Antonio García Berrio y Teresa Hernández han apuntado muy sucintamente a este factor, aunque de un modo indirecto; sin embargo, sus conclusiones resultan altamente esclarecedoras al respecto si aplicamos sus palabras a la definición del “factor incidencial” como vector-eje del macrotexto poético: “Al proponer el mecanismo textual de ‘proyección’ (más exactamente de *función* como relación recíproca) entre las dos ‘formas’, interior y exterior, de las obras artísticas, queremos aludir a la estructura y funcionamiento fundamental de los textos literarios en relación con su efecto y resultado poético” (2004: 185).

La elección de este término viene justificada por la adecuación analítica que conlleva frente al propuesto por Testa. Por un lado, entendemos “factor” como “elemento” o “causa” de algo, si bien, los “elementos estructurales” propuestos por Testa tienen valor en tanto en cuanto son “causantes” de esa carga de significación, un añadido simbólico. De ahí el hecho de que determinemos “factor” como término más ajustado que “conector” o “elemento”, al mostrar cierta indeterminación crítica o, en su defecto, excesiva plurisignificación. Por otro lado, entendemos “incidencial” como “aquello” que sobreviene en el curso de un asunto y tiene con este algún enlace. De hecho, todo “factor incidencial”, como dijimos, une aspectos estructurales con aspectos semánticos basados en la “pertinencia”, en la “trascendencia” y en la “recurrencia” (si establece relación y desarrollo entre las partes): tres aspectos indispensables para que un elemento textual sea considerado “factor incidencial” propiamente. Por ejemplo, el “poema-prólogo” o el “poema-cierre” serán “factores incidentiales” si son pertinentes dentro de la línea de sentido que recorre el libro, es decir, si añaden una carga de significación trascendente y si, además, avanzan o concluyen algunos elementos, símbolos, figuraciones que serán recurrentes a lo largo del mismo libro. Igualmente, si la protagonización lírica queda determinada por una muy concreta imagen figurativa o máscara (un viajero, el amante cósmico, Luzbel) para ser tomado como “factor incidencial”, debe resultar pertinente dentro de esa línea de sentido unitario del libro (o al menos de una parte del mismo, dentro de ese progreso interno variado o uniforme); debe, también, resultar trascendente dicha figuración dentro del desarrollo simbólico del libro y, por último, ajustarse a un patrón de recurrencia (no obligatoriamente sistemático) que justifique su figura como eje predominante de protagonización. En su defecto podemos hablar de “factor adyacente” cuando su grado de pertinencia no

trasciende los márgenes de una incidencialidad relativa o menor que, en ningún caso, serviría como referencia para señalar esos puntos de relación entre la estructuración exterior y la interior y que serían, en cierto modo, prescindibles en su mención en un análisis del libro a través de sus constituyentes estructurales. Por tanto, o bien no son propiamente pertinentes para el análisis de la obra (es decir, no resulta un valor general o mínimamente generalizable); o bien no es trascendente para el análisis y entendimiento del libro, con lo que su singularidad le confiere ese valor de adyacente (adjunto, eventual), ya que no tiene justificación más allá de lo anecdótico, azaroso o particular (referente a una experiencia personal muy concreta, por ejemplo). Y finalmente, puede que no sea un hecho o fenómeno recurrente, como pudiera darse el caso de una “máscara” lírica sólo detectable en un poema (“plurifigurativización”) con nula justificación simbólica en el desarrollo del texto. Así, el “factor adyacente” (término adoptado de la sintaxis funcional) será aquél que, dentro de esa reglamentación de continuidad entre forma exterior y forma interior, carece de alguna de ellas —“pertinencia”, “trascendencia”, “recurrencia”— tomándose así como un elemento de segundo orden en el análisis de un macrotexto, pues no determina aspectos generales aplicables a la confrontación, sino a singularidades que escapan, incluso, de la continuidad del eje simbólico del libro. No son, en definitiva, “núcleos” del texto, sino añadidos de información que, en ocasiones, sólo son fruto de particularidades o coincidencias injustificables en el desarrollo del macrotexto, aunque, dentro de esa jerarquía establecida, no deben desdeñarse al completo, en cuanto, pese a pertenecer a un segundo orden, no dejan de ser partes significantes del texto y, por ende, reveladoras de significación igualmente.

El estudio de la estructura en cuanto “sistema” ha de tender hacia la visión global de los componentes, ya que es la combinación o relación de las partes lo que realmente hace del análisis estructural un práctico y fructífero ejercicio exegético. En consecuencia, y sin afiliación metodológica preestablecida, nuestro principal objetivo debería ser revelar los “factores incidenciales” de esa cohesión entre las partes que lo distinguen precisamente como sistema cerrado, ya que de la combinación de esas partes del sistema emana el significado consustancial del texto: visible en algunos casos, o no tanto en otros. En consecuencia, los niveles de cohesión no son referentes circunstanciales, sino relevantes dentro de la jerarquización de las funciones que distingue y singulariza a la estructura literaria, revelando así una llamativa dinámica de interdependencia en cuanto relación de “causalidad”, por lo que la estructura quedaría conformada, finalmente, por una serie de unidades relativamente autónomas —en este caso los poemas, o las propias partes del libro entre sí— aunque necesariamente interdependientes y, acaso, complementarias:

El texto no representa una simple sucesión de signos en el intervalo entre dos límites internos. Una organización interna que lo convierte a nivel sintagmático en un todo estructural, es inherente al texto. Por eso, para reconocer como texto artístico un conjunto de frases de la lengua natural es preciso convencerse de que forman una cierta estructura de tipo secundario a nivel de organización artística. (Lotman, 1988: 73)

De aquí proviene la consideración de que el macrotexto poético no sólo es una cadena de continuidad formal, sino que, sobre todo, su especial distribución o estructuración viene dada por una “línea de sentido”, reforzada por esa ilación de “correspondencias internas sintagmáticas” (elementos de cohesión tácita y operante) que tendrá su máxima referencialidad en esos “factores incidenciales” que hemos apuntado. Obviar esta realidad significativa dentro de un texto poético es negar la posibilidad de interpretación completa de ese texto, ya no sólo como objeto histórico, sino también como artístico y a ello se debe la filología en su variedad de especializaciones y en el enriquecimiento exegético, cuando se acerca a otras disciplinas de conocimiento y comprende que, tras el poema (y si la actual tendencia a los hipertextos nos lo permite) siempre se esconde una persona, con una intención, una ideología, unas creencias, unas voluntades creativas y todo un sistema artístico y expresivo articulado. Aceptar esto, quizá, nos lleve a aceptar los límites de nuestra capacidad creadora, como señaló González Cruz (2011: 34), pero también la ilimitada capacidad de interpretar; y en ello estriba la auténtica riqueza la literatura.

El interés de los estudios literarios hispanoamericanos no ha ido, indiscutiblemente, por esta línea metodológica, salvo algunas excepciones, casi todas ellas promovidas por Gustavo Correa y Juan Villegas, con injustificado silenciamiento de sus interesantísimas y profundas conclusiones exegéticas. El motivo es, cuando menos, digno de ser estudiado, aunque aquí no alcancemos a dar una clara y eficiente respuesta a tan enigmática pregunta. Pero veamos, aunque sólo sea apuntando futuras líneas de estudio e investigación al respecto, algún ejemplo poético actual, no con la idea de plantear ya un análisis del mismo de forma definitiva, sino con la intención de sugerir posibles rutas a seguir: pongamos el ejemplo orientativo, pues, del libro *Elogio de la luz y de la sombra* (2009) del reconocido poeta, filósofo, filólogo y editor mexicano Jaime Labastida, aunque bien podríamos haber optado por miles de textos como el *Canto General* (1950) de Neruda, *Trilce* (1922) de César Vallejo, *Espantapájaros* (1932) de Oliverio Girondo, *Botella al mar* (1996) de Nancy Morejón, *Aquí* (1995) de Roberto Fernández Retamar, *Sangre y canela* (2009) de Pepo Delgado o *Desde un granero rojo* (2013) de Víctor Rodríguez Núñez.

El poemario de Jaime Labastida tiene, como tema principal, el desvelamiento del ser humano en hábito de poeta-testigo, con todo lo que etimológicamente implica este término, de la voz y de la mirada ante la creación, como también de la búsqueda activa (a pesar de su valor como testigo de lo creado) de la razón existencial humana en tanto creación demiúrgica (que trasciende la mirada de la geografía mexicana hacia una visión totalizadora), sobre el que inevitablemente resuenan los versos de Novalis y Juan Ramón Jiménez. Sobre ese articulador eje parece ir diseñándose la evolución interna del poemario (“línea de sentido” o “isotopía temática”) y se determina una curiosa distribución temporal, que va de la noche hacia la claridad de la mañana, análogo al proceso de toma de conciencia del tránsito existencial, al hallazgo de una porción de verdad (“isotopía temporal”), más allá también de los lógicos y tradicionales valores simbólicos que a dicho proceso, de modo tradicional, se le pueden cargar, así como las respectivas cargas simbólicas que

tanto la “noche” como el día (quizá mejor decir la “luz”) de por sí llevan y que dotan de especial intensidad emocional el poemario. Todo un proceso de alumbramiento que encuentra su hilo conductor (“isotopía personal”) en la voz y la mirada que, de algún modo, va de lo estrictamente personal a lo colectivo, del yo al nosotros, sin pretenciosos compromisos, sino más bien desde la dispersión de ese mismo yo en el otro; en la otredad que es, en cambio, la parte que explica y da sentido al propio ser que lo contempla, haciéndose eco de aquella teoría poética de la mirada de Antonio Machado. Esa fusión con el nosotros (que a veces también llega a ser un “ellos”) se confirmará como la única salida del yo de ese silencio que es el Olvido dentro de la gran Obra, como lo calificó Walt Whitman. O bien, ese proceso parte del impersonal (“se”) hacia la impersonalización del nosotros, atravesando la lapidaria frontera del yo como conciencia viva que problematiza con el curso normal y cíclico de la existencia (“isotopía del sentido”). De ahí que la primera palabra del libro sea “Veo” y a partir de este punto podemos leer:

El fruto ya se asoma en la rama del olivo. Yo levanto mis ojos
hacia el cielo. La estrella sigue encadenada y su movimiento
está sujeto por la ley. El trigo resplandece por la tarde.
El tramo del maíz esparce su seca lluvia de oro. Sube el vapor
del mar. Todo lo que brotó de vientre de mujer y tiene
el peso de la muerte, será atraído hacia el desnudo seno
de la Tierra. No habrá relámpago que pueda iluminar
esta tiniebla. Todos los dioses habrán enmudecido, si alguna
vez hablaron. Solo yo, en la montaña, hoja estremecida
por la lluvia, me quedo quieto, agazapado y en silencio,
carcomido por una zozobra interior, el cerebro hecho
un cedazo de preguntas. (2009, I: 11-12)

Se observa una ambivalencia entre ese yo, que pugna con la impersonalización de lo que ve en el mundo, en la realidad (que es una materia que va dotándose de forma, tanto en la sombra como en la luz), y ese nosotros, que es al fin el auténtico destino que quiere cumplir su canto:

Nosotros somos los hermanos de aquellos hombres
que levantaron el camino de ladrillo esmaltado
y edificaron el muro azul que llevaba hacia el templo,
aquellos hombres que adoraban el hipopótamo
y a la luna sangrienta. Es verdad, cada variante hace
que el color adquiera un matiz diferente. En el sótano,
digo, en los entresijos de la amada materia, apenas
unas pocas partículas, los electrones, los protones,
el núcleo, las ecuaciones matemáticas, tan simples pese
a todo, en que se expresan los movimientos
de los cuerpos en el diminuto espacio de los cuantos.
La velocidad de la luz, por supuesto, deberá estar ahí,
en la base de este edificio de planetas, más rápida aún
que el viaje del dios Hermes. Pero la lenta variedad...(2009: VI, 62)

Parece claro, pues, y a pesar de los escuetos ejemplos que aquí sólo apuntamos como futuras vías de lectura crítica, que el acercamiento lector a *Elogio de la luz y de la sombra*, tanto como su análisis, no puede obviar estas líneas de continuidad, tan significativas y que desmarcan este tipo de libro de poemas de otros tantos, querremos o no. Por tanto, pudiera tomarse como criterio — absoluto y resolutivo en este sentido— de una sucesiva categorización de las creaciones poéticas en su conjunto, estableciendo una notoria diferenciación entre aquellos libros con o sin voluntad de hacer visible y explícita un tipo de articulación simbólico-formal. De ser así, los mecanismos de creación por parte del autor, así como el posicionamiento intuitivo e interpretativo por parte del lector, requerirían una mayor precisión terminológica y exegética en estos casos. Parece claro que el problema de lanzarse a dicha clasificación es el inabarcable corpus de textos poéticos, pero bien podría ir acotándose épocas concretas y motivos por los cuales dicha estrategia compositiva se ve tejiendo con cierta predominancia o no. Y sin duda, este signo altamente significativo de la modernidad, de la que ha sido señera bandera de la literatura hispanoamericana, no puede quedarse tan atrás y en el olvido en los estudios latinoamericanos y reclama, con especial urgencia, una revisión, categorización e identificación de los diferentes macrotextos poéticos que tan variada y ricamente han aflorado desde el colonialismo hasta nuestros días.

Pero no sólo de isotopías vive el macrotexto, ya que, como dijimos, precisa de “formantes dispositivos” (palabra que tomo prestada de sus auténticos valedores, Enrico Testa y de Maria Corti). Veamos, pues, que en el libro de Labastida, encontramos el eje temático que discurre entre la sombra y la luz, pero que a modo de reverso en el espejo se nos presenta con el orden alterado; de ahí que el “elogio”, que etimológicamente significa “alabanza de las cualidades de alguien o algo”, sea de la “luz” primero, y de la “sombra” después, contrarrestando la estructuración interior del libro, que es a la inversa. De ahí también que los capítulos se titulen y distribuyan de la siguiente manera: “Otro Elogio de la Sombra” (I), “Elogio de la Penumbra” (II), “Elogio de la Oscuridad” (III), “Elogio de la Tiniebla” (IV), “Elogio de la Luz” (V), “Elogio del Resplandor” (VI), “Elogio del Radiante Mediodía” (VII), “Elogio de la Claridad” (VIII). Como vemos, ese proceso interior nos conduce hacia una clarificación de la Verdad en sentido puramente simbólico y que nos lleva hacia un destino que cumplimos. Asimismo, es un proceso que va de la madurez o vejez hacia la infancia como territorio de la claridad.

Pero si atendemos a esos mismos títulos podemos comprobar sin excesivo esfuerzo que el primer título difiere significativamente del resto. Considerarlo como “poema-prólogo” dotaría de una estructura muy significativa a todo el libro, ya que tendríamos 1 + 7, con ese concepto de unidad, que refuerza el predominio del yo en la primera parte, más esos siete poemas, con la carga simbólica que este número implica: desde la implicación judía de la eternidad, el ciclo cumplido y repetido, a la creación como tal. Si no lo consideramos como “poema-prólogo”, y por tanto pasaría de ser considerado un “factor incidental” a ser un “factor adyacente”, debemos tomarlo como respuesta al título principal, ya que se nos enuncia precisamente el destino al que aspira la voz: el “otro”. De nuevo, el número ocho podrá dotar a la lectura

de muy destacados significados: el equilibrio cósmico, que se ve cumplido en la despersonalización completada en el nosotros; es también el número de la rosa de los vientos y, por tanto, de la creación como geografía cumplida y totalizada; y si frente al Antiguo Testamento es el siete el número mágico, en el Nuevo Testamento lo será el ocho, que enmarca la resurrección en el hombre.

Siguiendo, pues, la “estructura cosmogónica” que va de la Nada a lo Creado, el libro de Labastida aspira a ir hacia la inconcreción de lo cantado, por eso va de la noche (más concreta), pasando por la penumbra, la oscuridad, y hasta la Tiniebla. Lo mismo ocurre con la luz. Esto se va desarrollando sobre unas constantes escénicas más o menos recurrentes en su simbolización, así como la reiteración (que no repetición) de los formantes simbólicos del sujeto lírico y su representación, marcada por la mirada y la voz, como dijimos. Los cuatros elementos, como buen texto cosmogónico, están muy presentes en todo el poemario, como elementos y fuerzas que activan el teatro del mundo, la escena poderosa de la creación mediante la palabra. Porque, a fin de cuentas, de eso se trata: de nombrar la vida como si fuera, cada día, un origen en sí mismo y nosotros como parte y testigos, al mismo tiempo, de ella. Nada se escapa al azar en este intenso libro de poemas que aquí sólo he querido dejar apuntado, quizá porque también Jaime Labastida es un poeta digno de ser estudiado con mayor profundidad, considerando el número de traducciones que sus obras han tenido a lo largo de estos años, y también porque constituye un punto cimero de la poesía actual mexicana.

Pongamos, pues, parte del método a prueba con más textos (o con el análisis mucho más profundo y riguroso que este libro merece), ya que su gran cualidad radica en la flexibilidad de su planteamiento base y escapa de cualquier intento por apresarlo en fórmulas matemáticas. Lo más importante aquí, queramos o no, es fomentar la lectura de poesía, abrir al lector vías de entendimiento de un texto poético y no la imposición de un punto de vista concreto o de una ideología más o menos avalada por la categoría canónica de la academia. A ver si, por una de esas, no olvidamos la verdadera labor de la crítica literaria: aceptar la existencia de un buen número de textos poéticos bajo la forma del macrotexto es un buen primer paso. Las líneas metodológicas, pues, no pueden supeditarnos a un único y cerrado modelo ya que distorsionamos, con ello, la historicidad del propio texto así como su lectura. Quizá, de lo que se haya tratado esta vez, sea haber rescatado la complicidad con el lector, orientarlo, darle algunas claves útiles y aplicables para un análisis literario mucho más profundo y exhaustivo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO, Tomás (1998), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante, Universidad de Alicante.
- ARLANDIS, Sergio (2015), “Algunas consideraciones en torno a la definición de macrotexto poético y factor incidencial: una propuesta terminológica y

- metodológica”, en García, M. Ángel; Olalla, Ángela; Soria Olmedo, Andrés (eds.), *La literatura no ha existido siempre. Para Juan Carlos Rodríguez. Teoría, historia, invención*. Granada, Universidad de Granada, pp. 49-58.
- CAMPBELL, Joseph (1999), *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. 7ª edición. México, F.C.E.
- CASSIRER, Ernest (1998), *Filosofía de las formas simbólicas*. México, F.C.E.
- CORTI, Maria (1976), *Principi della comunicazione letteraria*. Milán, Bompiani.
- DÍAZ CRUZ, Rodrigo (1998), *Archipiélago de rituales*. Barcelona, Anthropos.
- DIJK, Teun van (1980), *Texto y contexto*. Madrid, Cátedra.
- DRESSLER, Wolfgang (1974), *Introduzione alla linguistica del testo*. Roma, Officina.
- ELIADE, Mircea (1999), *Mito y realidad*. Barcelona, Kairós.
- ____ (2000), *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid, Ed. Cristiandad.
- FRYE, Northrop (1992), *La escritura profana*. Venezuela, Monte Ávila.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1994), *Teoría de la literatura*. Madrid, Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ, Teresa (2004), *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ CRUZ, Ignacio (2011), *Los secretos de la creación artística. La estructura órfica*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- GREIMAS, Algirdas J. (1971), *Semántica estructural*. Madrid, Gredos.
- ____ (1973), *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Madrid, Fragua.
- LABASTIDA, Jaime (2009), *Elogio de la luz y de la sombra*. México, Siglo XXI.
- LOTMAN, Yuri (1988), *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquin (2000), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel.
- MAURON, Charles (1962), *Des métaphores absédentes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. París, José Corti.
- PAGNINI, Marcelo (1980), *Pragmatica della letteratura*. Palermo, Sellerio.
- POPOVIC, Anton (1979), “Testo e metatesto (tipología dei rapporti intertestuali como oggetto delle ricerche della scienza della letteratura)” en Prevignano, C. (ed.), *La semiótica nei paesi slavi*. Milán, Feltrinelli, pp. 521-545.
- REIS, Carlos (1981), *Fundamentos y técnicas de análisis literario*. Madrid, Gredos.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1989), *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires, Hachette.
- SMITH, H. B. (1968), *Poetic clouse. A study of how Poems End*. Chicago-Londres, University of Chicago Press.
- TESTA, Enrico (1983), *Il libro di poesia*. Genova, Il Melangolo.
- ____ (1984), “Alcuni appunti per una descrizione del macrotexto poético”, *Linguistica testuale*. Roma, Bulzoni, pp. 131-152.